

한국 근대시의 형성 과정 연구*

임 주 탁

1. 서 론
2. 근대시의 준거와 1910년대 시
3. 1910년대 시의 문화적 기반과 시 의식
4. '新詩' 모색과 근대시 형성 과정
5. '新詩' 모색 과정에서 발견한 근대시의 과제
6. 결 론

1. 서 론

이 글은 1910년대를 중심으로 한국 근대시의 형성 과정을 새롭게 조명하는데 목적이 있다. 일본 제국주의의 '무단통치시대'로 규정되는 이 시기는 문학사의 '공백기'라고도 불릴 만큼 문학 활동이 앞뒤의 시기보다 위축된 시기이다. 하지만 1910년대는 한국 근대시의 형성과 전개 과정을 논의할 때 빠뜨릴 수 없는 자리이기도 하다.

이 시기의 출판물이 공식적 비공식적 검열 과정을 거쳐야 했다면 애국계몽의 성격을 기본으로 갖고 있었던 이전 시기의 근대 지향적 움직임이 확산되는 길이 막혔다고 보는 시각은 타당하다. 1910년 이전에 발간되던 신문이나 잡지 가운데 1910년 이후에 폐간된 것은 검열 제도에 의한 탄압보다 기금이나 후원자의 부재에서 오는 재정적 궁핍과 더 밀접하게 관련되는 듯하다. 더욱이 이러한 출판 활동의 위축에도 불구하고 1910년대는 다양한 문학매체가 발간됨으로써 근대시의 형성기적 면모를 농후하게 드러내는 시편들이 두루 발표되

* “이 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음. (KRF-2001-005-A00004)”

있던 시기이기도 하다. 그런 까닭에 한국시사에서 근대시의 형성과 관련된 논의 또한 대체로 이 시기에 집중되어 있다.

근대시 형성의 배경에 대한 관심은 주요한의 『불노리』를 ‘최초의 자유시’로 보는 견해¹⁾가 제시된 이후 1910년대까지 소급되었다.²⁾ 주요한이 ‘최초의 신시작가’, ‘최초의 자유시인’이라 지목³⁾한 김여제가 <세계의 처음>과 같은 시를 『학지광』에 발표하기도 하였기 때문이다.⁴⁾ 지금까지의 연구는 김억, 백대진, 황석우 등의 서구의 ‘자유시론’의 도입과 ‘자유시’의 번역과 변안, 그리고 창작을 통한 실천적 수용의 과정을 드러내었다. 그리하여 이 시기는 비록 ‘자유시’에 대한 껍진한 이해는 결여되었지만 우리의 ‘근대시(좁게는 ‘자유시’)’ 형성의 기틀을 마련해간 시기, 혹은 ‘전근대적’인 ‘정형시’에서 탈피한 ‘자유로운 시형’의 근대시를 모색해 가는 과정을 보여준 시기로 평가되고 있는 듯하다.⁵⁾

이러한 견해가 서구시의 번역과 정착 과정을 통해 우리의 근대시가 형성되었다는 단선적인 주장으로 나아갈 수 있음은 물론이다. 그런 까닭에 이러한 주장에 대립하여 우리 근대시의 시적 기반이 전통(전근대적) 시가와, 그에서 벗어나고자 하는 애국계몽기의 시가에서 마련되었다는 논의도 대응적으로 이루어졌다.⁶⁾ 그런데 이러한 논의는 근대시의 준거에 대한 이해가 달랐던 데서 빚어진 대립이라 할 수 있다.

이 연구는 근대시의 형성에 관한 기존 연구사의 쟁점과 한계를 보다 분명

1) 백철, 1962 『신문학사조사』, 민중서관.

조연현, 1972 『한국현대문학사』, 성문각.

2) 주요한의 『불노리』를 최초의 자유시로 보는 견해를 부정하는 논의는 이승원, 1991 『초기 자유시 형성의 몇 가지 층위』, 『한국 현대시사의 쟁점』, 시와 시학, 148-150면에 잘 갈무리 되어 있다.

3) 朱耀翰, 『노래를 지으시려는 이에게(1)』, 『朝鮮文壇』 제1호, 1924.10.

4) 김여제의 <만만과파식적을 읊음>(11호)과 <세계의 처음>(8호)은 『문학사상』 369호, 2003년 7월호에 소개되었다.

5) 정한모, 1974 『한국현대시문학사』, 일지사.

김용직, 1974 『한국현대시연구』, 일지사.

김윤식, 1980 『한국 근대시 형성에 대한 한 고찰: 우리 근대시 계보에 대하여』, 『한국학보』 6권 3호, 일지사.

오세영, 1980 『한국낭만주의시연구』, 일지사.

6) 김학동, 1981 『한국개화기시가연구』, 시문학사.

김영철, 1987 『한국개화기시가의 장르연구』, 학문사.

히 인식하여, 근대시의 준거를 설정하고 한국 근대시의 형성 과정과 맥락을 고찰하는 데 목적을 둔다. 특히 근대시의 형성에 작용한 외래적 영향과 전통적 기반을 아울러 해명함으로써 외래적 원천에 치중한 기존 논의의 편향성을 극복할 수 있을 것으로 기대한다.

2. 근대시의 준거와 1910년대 시

율격적 정형성을 보이는 시가와 모순 관계에 둘 때, ‘근대시’는 율격적 정형성을 보이는 전통 시가의 형식과는 다른 운율적 특성을 보이는 시 혹은 아예 운율적 배려가 없는 시를 가리킨다. 이렇게 규정할 때 시조시, 민요(잡가풍)시 등은 우리의 ‘근대시’에 포함되지 않을 것이다. 그러나 시조시나 민요시가 ‘조선어’의 ‘음절’에 ‘적당’한 ‘조선인 보편의 시형’을 발견하려는 노력의 산물이라는 점에서 근대시의 범주에 포함시키는 것이 온당할 것이다. 1920년대 활발하게 창작되는 민요시나 시조시는 전통 시가 갈래로서의 민요와 시조와는 사뭇 거리가 있기 때문이다. 이처럼 근대시를 규정하는 잣대에 따라 범주가 결정되는 까닭에 무엇보다도 먼저 근대시의 준거를 규정할 필요가 있다.

우리 근대시의 기본 조건은 크게 두 가지 정도로 생각해 볼 수 있다. 첫째, 우리의 근대시는 ‘부르는 노래’가 아니라 ‘읽는 시’여야 한다는 것이다. 이 말은 두 가지 의미를 지닌다. 우선, 우리의 근대시는 국어시여야 한다는 의미를 내포한다.⁷⁾ 한시는 읽는 시로 존재하였다고 볼 수도 있으나, 국어시기는 1910년대 이전까지도 ‘부르거나 낭송하는 노래’로 존재하였다.⁸⁾ 따라서 우리말 노래가 한시와 같은 ‘시’로 거듭나는 길이 곧 근대시로 나아가는 일차적인 요건이라 할 수 있다. 그리고 ‘읽는 시’는 외적인 음악성을 내적으로 온축하지 않을 때 산문(prose)과 변별되기 어렵다. 조화와 질서의 추구가 시의 본질이라고 볼 때 음악성은 시의 본질적인 속성이 된다. ‘읽는 시’가 음악성을 온축하

7) 이 점은 『천회당시화』에서 거듭 강조된 것이기도 하다. 신채호가 주창한 새로운 시대의 국시가 근대시의 범주에 포함된다면 그 역시 근대시의 일차적인 조건이 국어시여야 함을 제시한 셈이다.

8) 이에 대해서는 홍정선, 1998 『시가의 전통과 새로운 시 의식의 대두』, 『한국현대시론사연구』, 문학과지성사, 1998, 13-30면 참조.

지 않으면 시가 되기 어렵다는 인식에도 부합하는 국어시형이라야 근대시의 시형일 수 있다는 것이다.

둘째, 창작 주체가 자기 존재에 대한 분명한 인식에 기초하는 시여야 한다. 우리 근대시의 길을 앞서 열어가려고 한 인물들 가운데 서북지역 출신과 서울의 ‘중인’ 출신이 많은 비중을 차지한다는 사실은 주지하는 바이다.⁹⁾ 이들은 근대 이전에는 시책말로 ‘명함 내밀기 힘든’ 인물들이었다고 할 수 있다. 갑오경장은 제도적으로 이들에게 ‘이름’을 갖게 해주었으나, 제도적으로 주어진 것과는 달리 이들이 자신의 이름을 떳떳하게 가질 수 있기까지는 상당한 시간이 필요하였다. 계급 제도의 철폐는 모든 인간이 의식과 행동의 주체가 되는 길을 열어 주었지만 실제로 ‘자유’에 대한 동경과 그리움을 담아낸 작품이 이들 문학 작품의 적잖은 비중을 차지하는 것을 보면 제도의 변화가 삶의 전면적 변화에 이르지 않는 있음을 가늠해 볼 수 있다.

계급 제도 아래에서는 생물학적 인간이면 누구나 문화적인 인간으로 대우받을 수 있었던 것이 아니다. 제한적인 범위에서 문화적인 인간이 될 수 있었다. 그런 까닭에 인간의 범위 설정 문제를 두고 다양한 철학 논쟁이 이어져 왔던 것이다.¹⁰⁾ 전근대에도 중심담론 형식으로서의 시기는 ‘인간’의 문학과이고, 따라서 근대의 인간이 그 문학의 형식을 활용하는 주체가 되는 것은 근대의 인간이라면 누구나 ‘인간’의 문학을 할 수 있게 되었음을 의미한다.

18세기 이후 시가 창작의 주체로서의 인간의 범위가 확대되었음은 주지의 사실이다. 가객을 중심으로 하는 歌壇의 형성과 여향인들을 중심으로 하는 詩社의 조직은 단적인 사례에 해당한다. 그러나 이들의 활동이 모든 인간이 ‘인간’이 되는 길을 지향하였던 것은 아니다. 또 그들의 노래와 시가가 그 이전의 ‘인간’이 보여주었던 폭과 깊이를 담아냈다고 보기도 어렵다. 형식을 활용하였으되, 그 형식을 내면의 정서와 사상을 온축해 낼 수 있게 자유자재로 활용할 수 있는 능력을 갖추거나 발휘하기 어려웠기 때문이다. 이러한 현상은 匿名의 시가 작품이 기록되는 과정에서도 흔히 목격할 수 있다. 그런데 계급 제도가

9) 조동일, 1994 『한국문학통사 5』(3판), 지식산업사, 26면.

10) 화이론, 심성론, 인심도심론, 이기론은 한결같이 이 문제를 다루고 있다는 것이 필자의 생각이다.

사라진 이후인 애국계몽기에도 시가의 중심에 자리한 것이 시조와 가사, 한시와 같은 계급 제도가 존재하던 시대의 시가였을 뿐 아니라 익명의 작품이 가장 많은 비중을 차지하였다.

익명성은 여러 측면에서 접근하고 있으나, 계급 제도가 존재하는 시대의 주변담론이 갖는 특성 가운데 하나라는 점에 유의할 필요가 있다. 근대는 주변담론과 중심담론의 구분을 지양하는 시대다.¹¹⁾ 모든 인간이 사고와 행동의 주체가 될 수 있는 시대에 모든 인간의 이데올로기는 중심 담론으로 표현될 수 있다. 그런데 1910년대까지 시가 작품은 익명이나 필명이 가장 많은 비중을 차지하고 있다. 물론 1910년 이후 실명을 밝힘으로써 야기될 수 있는 물리적 억압도 고려해야 하겠지만¹²⁾ 그러한 물리적 억압의 환경이 조성되지 않은 시기의 익명성의 연장이라는 점을 아울러 고려해야 할 것이다.

1917년 최남선이 60년 단위로 편찬해 오던 여항인의 시선집 『풍요사선』 간행에 미온적인 태도를 보인 것은 계급이 철폐된 시대 여항인의 후예라는 신분을 굳이 노출하기 싫었기 때문이라고 한다.¹³⁾ 문학의 주체가 될 수 있는 시

11) 계급 제도가 철폐되지 않은 시대 시가는 계급적 질서를 유지하는 데 기여하였음이 분명하다. 비정형보다 정형의 시가가 중심담론의 형식으로 자리한 것은 그런 각도에서 이해할 수 있을 듯하다. 한시, 시조, 가사 등 정형의 시가는 계급 제도를 전제로 한 인간과 세계의 조화로운 질서를 지향한다. 그 질서가 와해될 조짐을 보일 때 주변 담론은 비정형의 시가로 탈중심적 이데올로기를 부각시키고 정형의 시가는 지배 이데올로기를 옹호하는 교훈적 계몽성을 담아내었다. ‘개화기,’ ‘근대계몽기’ 등으로도 불리는 애국계몽기의 시가는 계몽성이 핵심을 이루었다. 그런데 이 시기의 계몽성은 ‘근대지향적’ 성격을 갖는다. ‘근대지향적 담론’이 주변담론이 아니라 중심 담론이었다는 말이다. 따라서 ‘근대지향적인 담론’을 근대 이전의 주변담론의 형식으로 표현하는 것은 ‘형식의 파괴’를 근대성의 요체로 생각하는 것이고, 중심담론의 형식으로 표현하는 것은 ‘내용의 혁신’이 근대성의 요체로 생각하는 견해라 할 수 있다.

12) 김영철, 앞의 책, 121-128면에서는 익명화 현상을 작가의 이름과 작품 제목의 아펠레이션으로 나누어 살피고 있다. 후자의 경우 ‘개화기’ 시가 작품의 제명에 널리 나타나는 ‘-歌’와 같은 아펠레이션의 부재를 익명 현상으로 간주하는 것인데, 그는 이러한 현상을 ‘창작 계층의 전문화’와 연관지어 설명하고 있다. 그러나 이것은 이 시기에 가장 많은 비중을 차지하는 시 곧 한시의 일반적인 제명을 고려하지 않은 결과가 아닌가 생각된다. 한편 작가의 익명 현상에 대해서는 익명성이 사회비판성, 현실참여성을 강화시키는 것으로 보고 있다. 다시 말해 ‘사회운동의 형식’과 ‘사회참여의 성격’에서 비롯한 현상이라고 보고 있다.

13) 민병수, 1980 『『대동시선』 해제』, 『대동시선 상』, 아세아문화사.

대에도 자기 정체를 당당하게 밝히지 않는 까닭은 무엇보다 창작 주체로서의 자기 존재에 대한 확신이 부족한 데서 찾아야 할 것으로 보인다. 더욱이 ‘신시’ 모색의 선두에 선 최남선은 다음과 같이 자신이 천품이 시인이 아님을 천명하기까지 하였다.

나는 天稟이, 詩人이 아니리라. 그러나, 時勢와 멋 나 自身의 境遇는, 連해 連方, 素願아닌, 詩人을, 만들려 하니 처음에는 매우 頑固하게, 또, 強猛하게, 抵抗도 하고, 拒絕도 하얏스나, 畢竟, 그에게, 摧折한 바—, 되여, 丁未의, 條約이, 締結되기 前, 三朔에, 붓을 들어 偶然히, 생각한 대로, 記錄한 것을, 始初로 하여, 三朔 동안에 十餘篇을 엮으니, 이, 곳, 내가, 붓을, 詩에 쓰던 始初라, 아울러, 우리 國語로, 新詩의 形式을 試驗하던 始初라. 이에 掲載하난바, 이것 三篇도, 그 中엿 것을 摘錄한 것이다. 이제 偶然히, 舊作을 보고, 그 時, 自己의 想華를 追懷하니, 또한, 深大한 感興이, 업지 못하도다.¹⁴⁾

국어로 짓는 시(‘국시’)로써 ‘東國詩界의 革命’을 천명했던 신채호도 그러하였듯이, ‘신시’의 형식을 시험하던 최남선도 스스로 ‘시인’임을 자부하지 못하고 있다. 이것은 곧 이들이 아직은 ‘근대시인’으로서 튼튼한 기반을 마련하지 못하였음을 반증하는 것이기도 하다. 여기서 익명을 필명으로, 궁극에는 실명으로 전환해 가는 과정이 곧 근대시가 형성되어 가는 과정이라고 볼 수 있을 것이다.

전통적인 시가 형식을 활용한다고 해서 그 시가 곧 근대시가 아니라고 할 수는 없다. 이미 근대사에서 전통 시가의 형식은 ‘부르는 노래’로서 존재하는 것이 아니라 ‘읽는 시’로서 존재하기 때문이다. 1920년대 시조시와 민요(잡가풍)시가 근대시의 한 자리를 차지하였다고 해서 시조시와 민요시가 전근대적인 형식인 시조나 민요와 동일하다고 보기 어렵다. ‘부르는 노래’가 아니라 ‘읽는 시’로서의 시조시와 민요시는 근대적인 특성으로 변모된 것이라 할 수 있다. 따라서 시조시와 민요시는 근대인의 생활 정서와 사상을 표현하기에 적합한 시를 모색하는 노력의 하나의 도달점이라는 점에서 근대시의 범주에 포함시킬 수 있다. 근대시의 준거를 이와 같이 설정할 때 1910년대의 ‘新詩’ 모색

14) 『舊作 3篇』(『少年』 제2권 4호, 1909.4.1.)의 뒤에 첨기된 이 글은 양왕용, 1982 『한국근대시사연구』, 삼양사, 18-19면에서 재인용한 것임.

과정은 곧 근대시의 형성 과정에 적절하게 부합한다.

3. 1910년대 시의 문화적 기반과 시 의식

『대한매일신보』에 발표된 두 편의 글, 즉 『歌曲改良의 意見』와 『天喜堂詩話』는 애국계몽기 시가 방면의 근대 지향적 움직임이 그 자체의 한계점을 갖고 있었음을 시사하고 있다. 이 두 편의 글은 당시의 詩歌界를 진단하고 새로운 가곡과 시가 지향해야 할 방향을 제시하고 있는데, 이 시기의 시가가 애국계몽을 기본 성격으로 갖고 있다고 보는 일반적 시각과는 달리 다음과 같이 부정적·비판적 인식을 드러내고 있다.

① 所謂 妓女唱夫 及 衢路兒童이 開口則 所謂歌曲이 都是 수심가 난봉가 알으
 랑 흥타령 等類뿐이니 此何窮凶巨惡 淫談悖說之成習也오 彼等愚賤之尋常行之를 不
 足掛齒라하면 豈歌曰 道之以善之有也리오. 這間尤有痛歎痛憎者호니 所謂 官人各色
 이 與此併唱에 猶恨不淫悖之益甚호니 是爲爲國乎아 是爲爲家乎아 此時가 何時오
 實非諸君宴樂之日而 況若有壹點人子之本性이면 豈可舉面皮而座聽 此妖言狂說哉아
 爲之寒心處로다¹⁵⁾

② 近日에 各學校用歌를 聞흔즉 漢字를 雜用함이 太多하여 唱흔는 學童이 其
 趣味를 不悟호며 聽흔는 行人이 其 語意를 不知호니 是가 何等 效益이 有호리오.
 亦是 教育界의 欠點이라 可云호지로다.¹⁶⁾

③ 帝國新聞에 일즉 國字韻(날발갈, 닝정싱 等)을 懸호고 國字七音詩를 購賞호
 였스니 此 七字詩도 新國詩體가 될가? 曰 否리. 不可호다. 英國詩는 英國詩의 音節
 이 自有호며, 俄國詩는 俄國詩의 音節이 自有호며, 其他 各國詩가 皆然호나니, 萬
 一 甲國의 詩로 乙國의 音節을 效호면 是는 鶴膝을 鳬脚으로 換호며 狗尾를 黃貂
 로 續호이니, 其 孰長孰短 孰善孰惡은 姑舍호고 狀態의 不類가 엇지 可笑치 아니
 리오. 試호야 此 國文七字詩를 一讀호라. 其 難澁함이 果然 何如호뇨. 且 堂堂 獨
 立호 國詩가 自有호거늘 何必 支那律體를 依倣호야 龍鐘崎嶇의 態를 作호리오. 又
 或 近日 各學校에서 日本音節을 效호야 十一字歌를 製호는 者ㅣ 間有호니 此亦 國
 文七字詩를 製給호는 類인저. 余도 일즉 某學校生의 託을 爲호야 此 十一字歌를
 製給호 바 追後에 此를 悔悟호었스나 往事라 可追호 비 아니로다.¹⁷⁾

15) 『歌曲改良의 意見』, 『大韓每日申報』, 1908.4.10.

16) 『天喜堂詩話』, 『大韓每日申報』, 1909.11.16.

17) 『天喜堂詩話』, 『大韓每日申報』, 1909.11.17.

④ 客이 漢詩 數首를 携호고 余를 示호는디 句句에 新名詞를 참入호야 成호지라 其中

滿壑芳菲平等秀.

閨林禽鳥自由鳴.

이라 云호 一聯을 指호야 曰 此 兩句는 東國詩界 革命이라 可稱호 必라 호고 怡然히 自得의 色이 有호거늘 余ㅣ 曰 用心이 良苦호도다만은 此로 支那詩界의 革命이라 함은 可커니와 東國詩界의 革命이라 云호는 不可호니¹⁸⁾

①과 ②③④는 각각 『가곡개량의 의견』과 『천희당시화』에서 발췌한 내용이다. 이를 통해 1908년~1909년 무렵까지도 잡가풍의 전래적인 시가가 중심이 되고 외래적인 시가가 일정하게 도입되고 있었음을 알 수 있다. 나아가 새로운 시 형식에 대한 요구가 팽배했으나 새롭게 모색된 시형이 국어의 음률에 적합한 시형으로 정착되기에는 검증 절차를 충분히 거치지 않은 상황이었음을 알 수 있다.

①은 애국계몽기 신문 매체에 수많은 노래가 발표되었음에도 불구하고 실제 유행한 노래가 ‘수심가 난봉가 알으랴 흥타령’ 등 잡가풍의 민요였음을 증언하고 있다. 이 시기 신문이나 잡지에 발표된 시가의 많은 부분을 잡가풍의 민요가 차지하고 있음은 주지의 사실이다. 잡가풍의 민요는 애국계몽과는 사뭇 다른 내용을 담기 마련이다. 애국계몽기는 새로운 문명과 문화를 추구하는 시대였지만 일상생활에서는 잡가풍의 민요와 같은 근대 이전의 주변문화 혹은 하위문화가 한층 더 널리 유행하고 있었던 것이다. ①은 이러한 현상이 나타나게 된 현실적 기반이 무엇이었는지를 잘 보여주고 있다. 신문매체나 잡지에 발표되는 시의 독자층이 어느 정도 두터웠는지는 가늠하기 어려운 일이지만, 그보다는 잡가풍의 민요가 한층 많은 독자를 확보하고 있었음을 증언하고 있는 것이다. 1910년대 ‘신시’ 모색 과정에 전면으로 등장하는 동경 유학생들의 시가 체험의 중심에도 잡가풍의 민요 체험이 자리하고 있었다면, 1910년대 동경 유학생을 비롯한 해외 유학생들의 서구 문학의 체험과 번역, 변안 과정에서 우리의 근대시가 형성되었다는 주장이나 애국계몽기의 신문·잡지를 통해 발표된 애국계몽의 성격을 띤 시가가 근대시 형성의 기반을 이루었다는 주장은 다같이 일면적 타당성을 지닐 수밖에 없을 것이다.

18) 『天喜堂詩話』, 『大韓每日申報』, 1909.11.20.

[2][3]은 1900년대 우후죽순처럼 건립된 소·중·전문학교에서 주로 한시풍의 노래가 교과로 불리고 간혹 일본 창가풍의 노래가 교과로 불리고 있었음을 시사하고 있다. 어쩌면 이것이 1905년 이후 신문과 잡지에 한문투의 시가 작품이 대량 발표될 수 있었던 현실적 기반이었는지도 모른다.¹⁹⁾ 그리고 [3][4]는 교육기관을 통해 새로운 시가 형태로서 ‘國文七字詩’와 일본어의 음절을 모방한 ‘十一字歌’를 도입하려는 시도가 있었음을 암시하고 있다. 이러한 시도도 중요하지만 애국계몽기의 일반적인 운율의식의 기저에 음절수가 자리하고 있었다는 사실이야말로 근대시의 형성 과정을 논의하는 데 매우 중요한 자질이다.

신문이나 잡지를 통해 발표된 애국계몽기 시가의 큰 특징 가운데 하나가 전통 시가 형식보다 더 엄격하게 음절수의 정형성을 추구하고 있다는 점이다. 이를테면, 이 시기의 가사는 한 음보의 음절수가 4음절로 고정되고 있는데, 이러한 고정성은 애국계몽기 이전의 가사에서 쉽게 찾아보기 어려운 것이다. 주지하다시피 1910년대 최남선을 필두로 시도된 ‘신시’ 모색에 매우 중요하게 작용하고 있는 요소는 음절수 중심의 운율의식이다. 『천희당시화』는 음절수의 새로운 정형화에 의한 ‘신시’ 모색이 최남선에서 비롯한 것이 아니었음을 시사하고 있다. 즉, 애국계몽기 이후 음절수의 새로운 정형에서 전래의 정형시가 형식에서 벗어나고자 하는 시도가 일본 창가나 신체시의 체험에만 기반을 두고 있지 않았음을 시사하는 것이다. [3][4]는 1910년대의 시가에서 등장하는 7음절 단위의 시행의 성립에 ‘국자칠음시’의 시도가 적잖은 영향을 미쳤으리라는 짐작을 가능하게 한다. 『제국신문』은 대한제국의 멸망과 함께 사라졌지만 ‘국자칠음시’의 모습은 『朝鮮文藝』 제1호(1917.4.)에 발표된 『만슈성절을축함』 같은 작품에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

해마다도라오니
만슈성절이날이
비노라타황폐하
성슈만세무궁히

19) 1910년대에도 소·중·전문학교에서 한문 과목은 필수 교과목이었던 것 같다. 참고로 소학교용, 중등학교용, 보통학교용 『한문독본』은 1910년 이후에도 계속 간행되었다.

7언 4행으로 이루어진 이 작품은 ‘니, 이, 히’와 같이 7언 절구의 한시의 각 운에 대응하는 운까지 활용하고 있다. 국어의 음절로 한시 형식에 상응하는 새로운 시가 형식을 창출한 것이다. 1910년대 초기 최남선이 시도한 음절수 정형에 의한 ‘신시’ 모색이 일본 시가의 체험에만 전적으로 의존하고 있지 않다는 점을 ‘국자칠음시’가 보여주고 있는 셈이다. 물론 언어의 친족 관계를 고려할 때 국어는 한어보다는 일본어와의 친연성이 더 높다고 할 수도 있다. ‘국자칠음시’를 난삽하다고 비판한 신채호 자신이 ‘십일자가’를 짓기도 하였던 데에는 그와 같은 인식이 일정하게 작용하였을 것이다.

또 하나 확인해 둘 사항은 애국계몽기 이후 새로운 시가 형식의 추구가 전래의 정형시에서 탈피하는 방향으로 나아가지만, 그 방향이 자유시를 지향하는 것이 아니라 새로운 정형시를 지향하고 있다는 점이다. ‘국자칠음시’나 ‘십일자가’는 물론이고, 이 두 새로운 시가 형식에 대해 부정적인 인식을 보여준 신채호가 시조, 가사 같은 전래의 국어시가 형식에 대해 긍정적인 인식을 드러내거나 ‘國詩’를 지향하고 있는 점, 그리고 최남선, 이광수가 때로는 시조의 형식을 빌려 쓰기도 하고 때로는 7·5조 때로는 8·5조의 정형적 시형을 시험하기도 하는 점을 통해 이들이 자유로운 개성적 시형의 시가 아니라 새로운 시대에 맞는 정형화된 민족 보편의 시형을 추구하였음을 알 수 있다.

이러한 시 의식은 1910년대 이후에도 지속되는 듯하다. 『태서문예신보』에 연재된 김억의 『詩形의 音律과 呼吸』에서 이러한 시 의식이 1910년대 후반까지 시작 활동을 하는 사람들에게 널리 공유되고 있었음을 확인할 수 있다.

朝鮮사람으로는 엇더한音律이가장 表現된 것이겠나요, 朝鮮말로의 엇더한詩形이 適當한것을문저 살려야합니다. 一般으로 共通되는 呼吸과鼓動은 엇더한詩形을 잡게할가요. 아직까지 엇더한詩形이 適合한것을 發見치못한朝鮮詩文에는 作者個人의 主觀에 맞길수밖에 없습니다. 眞正한意味로 作者個人이 表現하는音律은 不可侵入의境界이지요, 얼마동안은 새로운吸般(sic盤)의音律이 성기기까지는. (중략) 한데 또한 現在朝鮮詩壇에잇서는 詩를理解하는讀者가 얼마나되며, 또는詩답은詩을 짓는이가얼마나 되는가를 생각할必要 잇겠으나 새詩風을樹立하기爲하야作者그사람의音律을尊重히녁기지 안을슈업습니다. 兄의말슴과 갓치 詩는詩人自己의主觀에맞길때비로소 詩歌의美와音律이생기지요. 다시말하면 詩人의呼吸와鼓動에 根底를 잡은音律이詩人의精神과心靈의產物인絶對價値를 가진詩을될것오이(sic.이요).²⁰⁾

김억이 말하는 ‘朝鮮人’과 ‘朝鮮語’에 ‘適當’한 ‘詩形’은 근대시의 근간으로 여겨온 자유시와는 사뭇 다른 것이라 할 수 있다. 그는 작가 개인이 표현하는 음률로서의 시형이 민족 보편의 시형을 발견하기 위한 과정으로 생각하고 있다.²¹⁾ 이러한 의식은 1910년대의 ‘신시’ 모색 과정에서 새로운 시대 민족 보편의 새로운 시 형식의 창출이 하나의 중요한 축을 이루고 있었음을 시사한다.²²⁾ 물론 ‘作者 個人이 表現하는音律’을 존중하여야 한다는 새로운 의식은 근대시(=자유시)를 지향하는 의식이라 할 수 있다.²³⁾ 이 새로운 의식이 우리의 근대시의 기반을 이루는 데에는 서구시의 번역과 변안, 모작이 크게 기여하였고, 적어도 김억에게는 프랑스 상징주의 시론과 시의 영향이 컸다고 볼 수 있다.

1910년대는 전래의 시가의 형식에서 벗어나되, 한편으로는 ‘조선인’의 정서와 ‘조선어’의 음절에 부합하는 새로운 시형을 발견하고 다른 한편으로는 개성적인 시형을 창출하려는 시도가 다각적으로 이루어진 시기라고 할 수 있다. 이러한 시도 가운데 어느 것은 근대적이고 어느 것은 비근대적이라 할 수는 없을 듯하다. 두 방향의 시도 모두 근대 이전의 정형 시가에서 벗어나 ‘새로운 시’를 만들고자 하는 노력의 산물이라 할 수 있을 것이다.

20) 안서, 『詩形の 音律과 呼吸』, 『泰西文藝新報』, 1918.12.23.

21) 같은 생각을 한계전은 황석우도 갖고 있었음을 지적한 바 있다. 즉, 황석우는 “한국시의 진로에는 우리의 고유하고 독특한 시형식의 수렴이 바람직하지만 아직 그것은 시기상조이기 때문에 우선 자유시 장르로서 한국 근대시의 개화를 다짐할 수밖에 없는 상태”라고 보았다는 것이다. 한계전, 1991 『일제 강점기 시사의 전개』, 김은전·김용직 외, 『한국현대시사의 쟁점』, 시와 시학, 76면.

22) 이우성은 “강호의 시에서 향토의 시, 그리고 민족의 시로의 발전은 외형상의 어떤 차이에도 불구하고 우리민족의 시정신의 일관된 전개를 의미하는 것”이라고 하였다. 그는 현대시(=근대시)는 곧 민족시이며 전통적 시정신을 계승하고 있다고 본 것이다. 이우성, 1982 『고대시와 현대시의 교차점』, 임형택·최원식 편, 『한국근대문학사론』, 한길사, 34-44면.

23) 여기서 자유시는 free verse의 번역어이다. Free verse는 정형시에 가까운 형식이다. 자유시와 정형시를 구분하는 우리의 잣대로 볼 때 프랑스 상징주의 시 또한 정형시로 분류할 수 있다.

4. ‘新詩’ 모색과 근대시 형성 과정

‘근대’는 새로운 시대이고, 새로운 시대에 부합하는 새로운 시를 모색하는 것은 필연적인 형상이다. 핵심은 그 새로움의 내용을 무엇으로 채우느냐, 즉 시에서의 ‘근대성’을 무엇으로 규정하느냐는 데 있다. ‘신시’ 혹은 ‘신체시가’에 대한 요구는 1910년대에 이르러 뚜렷하게 부각되고 있음은 주지의 사실이다. 글자 그대로 ‘신’은 ‘古’ 혹은 ‘舊’와 맞선 말이다. 한시, 시조, 가사, 사설시조, 민요 등은 모두 ‘고’ ‘구’에 해당하는 시가이다. 그런 점에서 ‘신’은 이러한 전통적인 시가의 특성에서 벗어난 시가의 특성을 규정하는 말이라고 보아야 한다.

‘신’의 내용은 무엇으로 채울 것인가? ‘고’ 혹은 ‘구’에 없던 것이어야 한다 면 그것은 외래적인 것이 될 수밖에 없다. 그런데 여항인의 ‘시’ 유산으로서의 한시가 『대동시선』의 편찬(1917년, 1918년 발행)으로 계급 제도가 유지되던 시대 ‘인간의 시’와 함께 하나의 詩史에 갈무리된 직후에 외래적인 시와 시론의 수용에 의한 ‘신시’의 모색 노력이 활발하게 전개된다는 사실은 ‘신시’ 모색의 첫 자리에 서구시에 대한 관심이 자리하였음과 ‘여항문학’이 ‘신시’ 모색의 주체들의 시적 기반의 주요한 축을 형성하고 있었음을 의미한다.

‘여항문학’은 한시, 시조, 가사, 사설시조, 잡가풍의 민요 등 다양한 갈래를 포괄한다. 그에 비해 사대부문학은 적어도 잡가풍의 민요를 포함하지 않는다. 1910년대 활발하게 추진된 『新舊雜歌』의 편찬²⁴⁾ 또한 『대동시선』의 편찬과 그 취지가 동궐에 있다고 볼 수 있다. 실제로 이러한 전통 문학 갈래는 1910년대 서구시의 번역 소개와 변안, 모방으로 시작 활동을 시작한 유학생 집단이 지니고 있었던 가장 중요한 문학 유산이었던 것으로 보인다. 다음은 그러한 상

24) 1910년대에 편찬된 잡가집에는 다음과 같은 것이 있다.

한인석, 『정정증보 신구잡가』, 광문사, 1915.5.

남궁계, 『특별대증보 신구잡가』, 유일서관, 1916.2.

1920년대 근대시의 민요 수용에 대해서는 류철균, 1993 『1920년대 민요조 서정시 연구』, 서울대 석사학위논문; 박경수, 1998 『민요의 근대시 수용 양상』, 『한국민요의 유형과 성격』, 국학자료원, 331~364면에서 자세하게 논의된 바 있다.

황을 가늠하는 데 도움이 된다.

당글당글우는장구소리에 이구석저구석억개를수굿하고 나도나도하고나오는風流男子들! 『저건너, 갈미峯』하는六字백이와, 『에잉 에헤요요』하는 방아타령과, 『藥山東臺아즈라진峯』하는 愁心歌를 사고여부르는서술에 억새춤추는이도잇고 궁둥춤추는이도잇어서, 四百餘名全會員이 다各기故郷山水를對하야 안즌듯한興을느긋다가²⁵⁾

이 기록은 “所謂 妓女唱夫 及 衢路兒童이 開口則 所謂歌曲이 都是 수심가 난봉가 알으랴 흥타령 等類뿐”이라고 한 증언(『가곡개량의 의견』)이 진실이었음을 증명하는 것이기도 하다. 남도잡가, 서도잡가, 타령조 민요를 부르며 4백여 명의 동경 유학생들이 마치 고향에 온 듯 흥을 즐긴다고 증언한 대목에서 이러한 잡가풍의 민요가 이들의 고향의식과 함께 자리하고 있었음을 알 수 있다.

학우회²⁶⁾라는 사회단체를 결성한 이들 유학생들에 의해 『학지광』, 『태서문예신보』 등이 발간되었다. 이 두 잡지가 1910년대 ‘신시’ 모색 과정에서 매우 중요한 자리를 차지하고 있음은 주지하는 바이다. 이 두 잡지를 매개로 우리의 근대 ‘자유시’가 서구 및 일본 시의 수용과 정착 과정에서 성립하였다는 주장이 제시되기도 하였다.

『소년』, 『청춘』은 물론이고 이 두 잡지에 발표된 시가에서도 뚜렷하게 감지되는 현상 중의 하나가 ‘7·5조’라는 음률로 구성된 작품이 적지 않다는 점이다. 이것은 근대 이전의 시가에서 쉽게 찾아보기 어려운 음률임이 분명하다. 시가의 율격을 지수율이 아닌 음보율로 파악할 때 ‘7·5조’는 3음보격 시가로 바꾸어 볼 수 있을 듯하다. 그러나 애국계몽기 창가 등에서 널리 감지되는 ‘7·5조’는 전통시가의 3보격 시가와는 언어 배열이 사뭇 다를 뿐 아니라 새로운 시형의 모색에서 음절수가 매우 중요하게 고려되었다는 점을 고려할 때 율격의 기저자질 문제로 환원하여 해소될 사항은 아닌 것 같다.

그리고 안확의 다음과 글을 ‘7·5조’의 정체에 대한 증언으로 존중하지 않

25) 『學友會忘年會스케쥴』, 『學之光』 제4호, 1915.2.27, 54면.

26) 학우회는 鐵北親睦會, 溟西親睦會, 東西俱樂部, 三漢俱樂部, 洛東同志會, 湖南茶話會 등 7개 단체가 연합 조직하여 결성된 단체인데(『學友會創立略史』, 『學之光』 제3호, 1914.12.3, 52면) 학지광은 이 연합단체의 기관지 성격을 띠고 있다.

을 수 없다면 ‘7·5조’의 성립에 미친 일본 시가의 영향을 전적으로 부인하기 어려울 듯하다.

今日 若干한 小説과 詩歌로 보드래도 七五體의 양시조 왜가락의 노다(sic., 노래?)가 流行하며 戀愛觀의 外國小説을 繙譯함이 多하며 又修辭造句에만 能事를 삼을 뿐이라. 萬一 文學者가 新風潮에만 惑하여 純全한 外來文學만 尙하다가는 前儒佛에 迷惑함갓치 朝鮮固有의 特性을 永滅하고 다시 外風에 化할 뿐이니 엇지 措心치 안을이오.²⁷⁾(떡어쓰기·문장부호·밑줄·필자)

안화는 1900년대에서 1910년대에 널리 유행한 7·5조의 시형이 ‘양시조 왜가락’이라고 증언하고 있다. ‘7·5조’가 서양 찬송가와 일본 창가풍의 노래가 정착한 것과 직접적인 관련이 있다는 지적은 그래서 설득력을 갖는다. 학교, 교회, 사회단체 등의 설립과 결성이 활발해지면서 ‘7·5조’의 음률은 우리의 음률로 정착하게 되었을 것이다. 어릴 때 학습된 음률은 오랜 생명력을 가지기 마련이다. 시조나 가사 창작 사례가 가장 드물게 발견되는 지역 가운데 하나가 평안도 지역이다. 이 지역에 서구적 제도로서의 학교, 교회가 가장 빠르게 널리 세워졌음은 주지의 사실이다. 따라서 여느 지역보다 이 지역이 ‘7·5조’라는 새로운 음률이 가장 먼저 정착되었을 수 있다. 또 학교, 교회가 이른 시기에 설립된 만큼 일본 등지의 유학도 가장 이른 시기에 활발하였고, 유학 체험은 그러한 음률의 내면화에 적잖이 기여하였다고 볼 수 있다. 여기서 ‘7·5조’의 음률이 본래 ‘민요적 전통’에 기반을 둔 가락이 아니라 이러한 정착 과정을 거쳐 ‘민요적 전통’으로 자리하게 되었다는 가설을 세워볼 수 있을 것이다.

그러나 ‘7·5조’의 음률의 형성 자질을 국어 자체가 기본적으로 갖고 있다는 생각도 함께 존중되어야 할 것이다. ‘고려가요’나 ‘민요’에서 발견할 수 있는 3음보격과는 사뭇 다르지만 ‘7·5조’의 음률은 ‘한시’의 국어로의 번역에서 생성될 수 있는 음률이기 때문이다. 『태서문예신보』 제1호에 실린 <신춘향가 1 ‘奇遇의眷’>(H.M. 生)은 이러한 생각을 진전시키는 데 도움이 될 것이다.

27) 안화, 『조선의 문학』, 『학지광』 제6호, 1915.7.23, 73면.

만-화난 방창호고 임무성흔데
 계곡간에 흘러가난 맑은시니물
 공-산의 적막함을 씨이치고서
 수풀속의 잠든시를 놀리날고느(제1연)

‘만-화난’이나 ‘공-산의’에서와 같이 휴지음 표지 ‘-’를 삽입한 것은 이 노래의 기본 음률이 ‘8·5조’임을 드러낸다.²⁸⁾ 그런데 제1행과 제3행의 휴지음을 생략하면 ‘7·5조’의 음률에 다가간다. 여기서 제1행의 ‘萬化方暢林茂盛’을 ‘萬化V方暢V林茂盛’으로 분할하여 懸吐한 결과라는 점에 유의할 필요가 있다. 현토에 의한 한시(문) 낭송이 애국계몽기 한시문 학습의 한 방식이었다면 ‘7·5조’의 성립과 유행을 이와 같은 한시 현토에 의한 번역의 관습과 연관지어 설명할 수도 있을 것이다.²⁹⁾ 『대동시선』의 편찬에서 단적으로 확인할 수 있듯이 1910년대 후반까지 한시가 시의 중심에 자리하고 있었으므로, 이러한 시각은 존중할 필요가 있다. 그렇다면 애국계몽기 이후의 ‘7·5조’는 서구의 찬송가나 일본 창가의 영향과 한시 학습과 번역의 관습, ‘국자칠음시’의 영향 등이 복합적으로 작용하여 성립하였다고 볼 수 있다.³⁰⁾ 이러한 시각이 정당한

28) 『學之光』 제3호(1914.12.3.)에 발표된 필명 悟然子の <웨우러?(自問自答)>는 ‘5·8조’의 전형이라 할 수 있는데, 여기서는 띄어쓰기와 휴지음 표지(—), 문장부호 등으로 한 행을 5음절과 8음절로 정확하게 구분하고 있다. 참고로 휴지음표시와 문장부호를 다 활용하고 있는 3연만을 옮겨보기로 한다.

이지러졌다 그러느봄만오면
 썩러졌구나 그러느봄만오면은
 다시등글기 언약치안이흐엿나
 다시나오기 짝은남지안엇는가
 웨—우러— 네—알고우는가!!
 웨—우러— 네,모르고우는가!?

『…………』 『…………』

29) 7·5조 이외에 다양한 변조가 생성되는 원리도 같은 방식으로 설명할 수 있을 듯하다.

30) 1917년 언문풍월 현상 모집에서 1등을 차지한 다음의 노래는 ‘국자칠음시’가 한시의 외형 모방에 의해 이루어졌음을 보여 주는 동시에, 그러한 방식이 단지 서양의 찬송가나 일본풍의 노래의 영향만이 아니었음을 아울러 보여주고 있다. 왜냐하면 ‘한문풍월’과 대립된 문학 갈래로서의 ‘언문풍월’의 전통은 애국 계몽기 이전으로 소급할 수 있기 때문이다. ‘언문풍월’은 ‘노래’와는 다른 ‘시’로 인식되었다고 볼 수 있다. 조동일, 1998 『한시의 율격에 대한 민족어시의 대응』, 『대동

평가를 받을 때 1920년대 이후의 근대시에 나타나는 ‘7·5조’의 음률이 전통 계승적 성격을 띠고 있다는 주장은 한층 더 많은 설득력을 얻을 수 있을 것이다.³¹⁾ 여기서 서양시를 번역하면서 ‘조선인의 호흡에 맞는 새로운 음률’을 모색하던 김억이 한시 『子夜春歌』를 번역하는 양상은 음미해 볼 만한 가치가 있을 듯하다.

①봄바람은 또다시 불어

섬돌아래 실버들가지와 함씨

(하략)

②하늘하늘 봄바람 버들과 노네

야속타, 님의 맘을 난 물으겠네.

(하략)³²⁾

①은 1925년에 발표한 것이고 ②는 1934년에 발표한 것이다. 둘을 비교해 보면 ②에 이르러 7(3·4, 4·3)·5음절의 규칙적 반복을 파악할 수 있다. ②를 발표할 시기의 김억의 창작시 역시 ②와 같은 음절의 규칙성을 보여준다는 사실은 이것이야말로 김억이 발견한 ‘조선인의 호흡에 맞는 새로운 음률’이거나 그러한 ‘음률’에 도달하는 과도적 형태로서 ‘자유시의 음률’이라고 할 수

문화연구』 제33집, 성균관대 대동문화연구원, 107면.

옷업다는말마오

뽕만만히심으고

나를힘써기르면

치운사람잇겔소

‘언문풍월’이 한시에 대한 전문적인 식견이 부족한 계층의 문학으로 생성되었다고 한다면, ‘국자칠음시’는 ‘언문풍월’이 ‘한시’보다 새로운 시대에 부합하는 시 형식이 될 수 있다는 인식에서 생겨난 것이므로 비단 한시에 대한 전문적인 식견이 부족한 계층은 물론 전문적인 식견을 갖춘 계층까지도 두루 포괄하는 ‘국민’ 문학으로 생성되었다고 볼 수 있다.

31) 4행 창가(최남선), 4행 시조 등 4행시의 등장이 최남선, 이광수 등의 ‘한시의 시론’에 대한 지식과 관련이 있다는 지적은 김영철, 앞의 책, 179-181면에서 찾아볼 수 있다. 4행시의 통시적 고찰은 김영철, 1988 『한국근대시론고』, 형설출판사, 275-308면을 참고할 수 있다.

32) Theresa Hyun(김순식 역), 1991 『번역과 한국근대문학』, 시외 시학사, 1991, 69-70면에서 재인용함.

있다.

물론 우리의 ‘자유시’가 미국, 영국, 러시아, 프랑스 등 서구의 ‘근대시’의 수용과 정착 과정에서 성립하였다는 견해가 부정될 이유는 없다. 시사적 공백기 혹은 2인 문단시대로 서술되기도 하였던 1910년~1919년 사이의 잡지와 신문, 『소년』, 『청춘』, 『학지광』, 『태서문예신보』, 『학우』, 『매일신보』, 『신한민보』 등에 발표된 ‘신시’는 이후 근대시의 다양한 시형을 모두 보여주고 있다고 해도 지나치지 않기 때문이다. 이들 잡지와 신문에 실린 시는 대체로 분명히 서구의 번역시와 변안시, 모작시가 대부분이다. 그런데 ‘자유시’가 ‘번역’의 과정을 거치게 되면 ‘자유시’로서의 모습이 희석되기 마련이다.³³⁾ 서구의 언어와 한국어의 차이는 음률까지 번역하기 어렵게 만들고, 따라서 서구의 ‘자유시’는 의미 중심의 시로 번역될 수밖에 없다. 그런 까닭에 『태서문예신보』에서 단적으로 확인할 수 있듯이 이 시기 ‘자유시’는 ‘산문시’와 뚜렷한 차이를 보이지 않는다. 투르게네프의 ‘산문시’ 같은 작품에 ‘산문시’라고 부기하지 않을 수 없었던 까닭도 이런 데서 찾을 수 있다.

번역으로 옮길 수 있는 비의미적 요소는 행과 연의 구분 정도에 그칠 뿐이다. 서구의 ‘자유시’는 ‘free verse’이지 ‘verse free’는 아니다. 이 점은 이 시기의 서구시 번역에 앞장섰던 시인들도 분명하게 인지하고 있었던 듯하다. 앞서 인용한 김억의 『시형의 음률과 호흡』에서 그러한 인식을 충분히 확인할 수 있다. 그러나 이 시기 ‘자유시’는 번역시, 변안시, 모작시의 범주를 벗어나지 않았고 그런 까닭에 ‘산문시’와 구분 없이 사용되기도 한다.

이러한 혼동은 『태서문예신보』에 실린 김억의 두 편의 ‘산문시’와 ‘시’를 비교해 보면 쉽게 확인할 수 있을 것이다.

①썩노는 바다,
성녀인 큰물결,
것플은 들바람,
나의벗이여, 밋으랴-
썩만오며는 오며는

33) 번역에서 남는 형식적 특성은 행과 연의 구분 정도에 그치게 마련이다. 신동욱, 1972 『근대시의 서구적 근원연구』, 『한국현대문학론』, 박영사, 276-296면과 Theresa Hyun, 앞의 책은 이러한 사정을 이해하는 데 도움이 된다.

고요한 세상,
 잔잔한 푸른바다,
 되리라 아아되리라.
 울부짖난 령,
 참지못할 큰압힘,
 어두운 희망,
 나의벗이여 밋으랴?
 씨만되며는 되며는
 고요한 맘,
 빛나는 시희망
 오리라, 아아오리라.(〈밋으랴〉(산문시)(H.M.兄에게))(밑줄-필자, 이하 같음)³⁴⁾

㉔찬눈이 겨울들을 덮어도 오히려 썬 시소리들리며,
 어두운-운쑥십는 금음밤에도 오히려 적은 별빛이 빛난다.
 하늘을 덮혀썬 썬구름에도 오히려 히는 그 빛을 노으며, 것츄게 휩싸는 가을
 바람에도 오히려 다사한 남풍이 싱긴다.
 가득한 리기의 찬세상에도 오히려 공명의사랑이 잇스며, 애닦은 가난한 가슴
 속에 오히려 위로의 희망이 잠겼다.(〈오히려〉(H.M. 兄에게))³⁵⁾

㉕프름의나라 나라의 프름
 이슬에 젖슨 아츨풀
 또는 머리숙인 붉은 꽃
 그대의가슴을 뉘가 아는가

귀 기울이면 흘너드나니
 山과들 니가에 모든生物의
 마 갓치 *너는 즐김의 曲調
 그대의싱각을 뉘가 아는가

芳香의바람 바람의芳香
 풀밭우에 홀로 누으면
 싱각의 가슴 거문고줄그대의손에 다쳐 소리나도다

맑은하늘 썬이 없는데
 종달식의 노리 들으면
 썬엮는 줄음에 맘의 漂白

34) 『泰西文藝新報』, 제5호, 1918.11.2.

35) 위의 책

그대의나리에 붓터돌도다(<봄>)³⁶⁾(*는 판독불가)

㉠은 4행, 8행, 12행, 16행에 각각 각운을 포함시키고 있을 뿐 아니라 각 행을 2보씩 띄어 읽을 수 있도록 배려하고 있다. 이러한 특성은 ㉡에서 찾을 수 것이다. 그럼에도 ㉠은 ‘산문시’로 지적해 놓고, 그보다는 운율적 배려가 적은 것으로 보이는 ㉢은 ‘시’로 발표하고 있다. 정형적인 운율적 특성을 보이는 ‘자유시’를 국어로 번역할 때 운율적 특성까지 그대로 번역하지 못한 데서 비롯된 것이다.

1910년대의 잡지나 신문에 실린 ‘번안시’ 혹은 ‘창작시’는 습작 수준을 크게 벗어나지 않는다고 할 수 있다.³⁷⁾ 이러한 ‘시’들은 ‘시와 비시의 경계’까지 허물어버릴 수 있는 것이었다. 그런데 이것이 우리의 근대시의 한 특성을 이룬다고 해도 지나치지 않다. 한시와 시조 등은 典範이 있고, 그 언어적 질서가 전범의 유지에 기여하였다고 할 수 있다. 따라서 시적 수준의 높낮이는 있을 지언정 모두 시의 범주에 포함될 수 있었던 것이다. 그러나 새로운 언어적 질서는 물론이고 시의 새로운 전범이 마련되지 않은 상황에서 시와 비시의 경계는 모호해지기 마련이다. 최초의 ‘자유시’에 해당하는 작품을 무엇으로 보느냐에 대해 연구자마다 견해³⁸⁾가 조금씩 다른 이유는 ‘시의 전범’이 오늘날까지도 마련되지 않은 까닭도 있는 듯하다.³⁹⁾

36) 『泰西文藝新報』, 제9호, 1918.11.30.

37) 김윤식은 ‘육당의 배역시’에서 ‘김억의 프랑스적 심혼시’에 이르기까지 ‘한국시의 인식의 급변한 변화를 가장 잘 보여주는 사례’라고 논급하면서 ‘프랑스적 심혼시’의 ‘본질과 그 창작방법’을 ‘김억도 감당하지 못했’다고 평가한 바 있다. 김윤식, 1992 『1910년대의 시의 인식』, 『근대시와 인식』, 시와 시학사, 30면, 34면, 39면.

38) 주요한의 <불노리>(백철, 조연현), K.Y.생의 <희생>(양왕용), 김여제의 <세계의 처음>(주요한), 이상화의 <나의침실로>·<빼앗긴들에도봄은오는가>(한계전, 1983 『한국현대시론연구』, 일지사) 등은 ‘최초의 자유시’로 거론되었던 작품들이다.

39) 1910년대 ‘신시’ 모색 과정에 이루어진 서구시의 소개, 번역, 번안, 모작 활동에 못지않게 주목되어야 할 것이 한시 번역이다. 물론 『학지광』 등에 발표된 한시는 순한문이거나 국문으로 懸吐한 것이다. 그런데 한시를 국어로 번역하는 과정은 서구의 시를 국어로 번역하는 것처럼 뚜렷하게 가시화되지 않을 수 있다. 그것은 일반적인 능력인 만큼 굳이 문자적 번역의 절차를 수반하지 않을 수 있을 뿐 아니라 번역된 텍스트로서 선행 형태를 쉽사리 가늠하기 어렵기 때문이다. 하지만 한시는 1910년대의 유학생들이 문학 체험의 한 중심에 자리하고 있었음

다만 ㉠㉡㉢에서도 확인할 수 있듯이 ‘음률’이 ‘신시’에서도 핵심적인 요소임은 번역에 참여한 시인들에 있어 부정된 적이 없는 듯하다. 1920년대 이후 근대시는 ‘신시’에 부합하는 음률의 원천을 다각도로 모색하고 있다. 김억과 주요한은 민요, 최남선은 시조 등 전근대적 시가에서 ‘신시’에 부합하는 음률을 모색한 것도 서구의 시와 시론의 번역 과정에서 음률이 근대시에서도 중요한 요소이고 또 그것은 자기 민족의 삶 속에서 형성되었음을 확인한 까닭일 것이다. 1910년대의 신문과 잡지를 통해 이루어진 서구 ‘자유시’의 번역은 역설적으로 전근대 시가의 음률이 부정되거나 청산되어야 할 것이 아니라는 점을 인식하게 함으로써 ‘자유시’의 길을 모색하게 만들었던 것이다.

5. ‘新詩’ 모색 과정에서 발견한 근대시의 과제

1910년대의 ‘신시’ 모색 과정은 우리 근대시가 해결해 나가야 할 과제가 무엇인지 분명하게 확인해 주었다. 여항문학에서 시의 중심은 한시였다. 1910년대의 ‘신시’ 모색에 참여한 인물들은 우리 근대시의 언어가 국어일 수밖에 없음에 공감하는 데서 출발하고 있다. 한문이 특정한 계급의 문자로만 존재하였다고 단정하기는 어렵지만 모든 국민들이 시의 주체가 될 수 있는 길을 열어갈 수는 없었다. 『대동시선』은 한시가 여항인들까지 참여할 수 있는 시 형식으로 확장되었음을 보여주지만, 근대적 제도로서의 교육 기관에서 국어 중심의 언어 교육이 이루어지는 한 근대시는 국어시일 수밖에 없다. 물론 시조, 가사 등도 국어시라면 국어시라고 할 수 있다. 전문 가객이 출현하면서 詩歌一道의 논리가 제시되었지만, 이러한 논리에 따라 시조 같은 갈래가 근대시가 될 수 있었던 것은 아니다. 근대시는 국어시인 동시에 읽는 시여야 하는데, 애

은 분명하다. 『學之光』 제17호(1918.8.15)에 실린 金明植, <別江戶有感>(771면)은 7언 절구 형식의 한시이고, 鄭魯湜, <箱根偶吟>(771면)은 5언 절구 형식의 한시이다. 이 두 한시는 동경에서 유학생활동을 마치고 귀국하는 학우를 위해 지은 것이다. 『학지광』이 다양한 형태의 국어시를 시험하는 무대였음에도 불구하고 이들이 한시를 활용한 것은 무엇보다 이 시기에 이르기까지도 한시가 자신들의 진솔한 정서를 드러내는 데 적합한 시형으로 자리하고 있었음을 의미한다. 잡가풍의 민요와 시조에서 읽는 시로서의 새로운 시형을 모색한 것과 같은 맥락에서 한시의 음률과 각운에 대한 관심을 이해할 필요가 있을 것이다.

국계몽기까지도 시조는 여전히 부르는 노래였기 때문이다. 부르는 노래로서의 시조는 전근대적 학교 학습 과정을 거친 사람이어야 지을 수 있는 것이었다. 언어가 쉬운 듯하면서도 명확하게 이해되지 않는 것은 바로 이 때문이다. 송강 정철은 ‘초동급부’라도 이해할 수 있는 언어로써 문화의 높은 경지를 보여 주었다고 고평되지만 그 언어가 ‘근대 한국인’에게까지 쉽게 다가온다고 보기는 어렵다. 고산 윤선도의 시조도 그러하다.

‘근대시인의 언어 사전’이 ‘중세인의 언어사전’을 그대로 이어받을 수는 없는 일이다. 따라서 ‘근대시인의 언어 사전’은 사물과 시어의 관계를 새로이 수립하는 과제를 떠안게 되었다. 1920년대에 이르러 김소월을 비롯한 이른바 ‘민요시인’들은 ‘민요의 언어 사전’에서, 한용운은 禪詩의 전통을 수용함으로써 그 작업을 시도하였다. 佛家的 언어관은 중세적 언어관의 주변에 자리하였고, 특히 선시는 ‘중세적 언어 사전’과는 사뭇 다른 방향에서 사물과 시어의 관계를 수립해 보인 것이다. 물론 선시는 중세시인의 언어였지만 선시의 전통을 잇고 있는 한용운의 시는 ‘국어’로 번역되거나 ‘국어’로 표현된 시라는 점에서 근대적이라 할 수 있을 듯하다. 그리고 근대국어 자체의 음률에 대한 새로운 연구를 함께 수행하여야 한다. 근대국어의 운율적 특성에 대한 연구는 우리의 근대시인의 몫으로 남았다고 할 수 있다.

또 하나의 과제는 ‘시와 비시’의 차이를 밝히는 것이다. 시의 본질에 대한 물음은 비단 우리나라뿐만 아니라 서구의 근대시인이나 근대 문학 연구가들에게도 부단하게 전개되었다. 시대가 달라도 시의 본질은 달라지지 않는 것인지, 시대가 달라지만 시의 본질도 달라지는 것인지를 진지하게 논의해야 한다. ‘나는 이것을 시라고 한다’는 목소리는 근대적일 수 있지만 ‘시’가 근대의 고유한 문학 갈래는 아니다. ‘시와 비시’의 경계가 무엇인지를 가늠하기 전에 어떤 시를 습작 과정의 학습 대상이 되느냐에 따라 그 시인의 시의 모습이 결정되는 것이 현실이다.

1920년대 이후 동인지의 활성화와 함께 시론에 대한 논의가 본격화되는 것은 결국 근대시가 ‘시’로서의 정체성을 갖추는 데 필수적인 과정이라 할 수 있다. 물론 이러한 과정을 거쳤음에도 불구하고 근대국어로 시인의 정서와 사상을 어떤 방식으로 표현할 때 ‘시’가 되는지는 오늘날에 이르러서도 미해결 상

태에 놓여 있다. 사비를 들여서라도 시집을 내거나 시 평론가의 주목을 받은 ‘시’를 쓰는 사람이면 ‘시인’이 되는 것이 오늘날의 실정이다. 이러한 현실은 어쩌면 여향인들이 문학의 주체로 등장하면서부터 생겨난 것인지도 모른다. 이른바 ‘同人誌’ 시대는 여향인들의 ‘詩社’ 결성의 복제판이라 할 수 있는 것이다. ‘시사’는 새로운 시 창작의 주체로 등장한 여향인들이 ‘시인’으로 공인받는 자생적 제도의 성격을 아울러 띠고 있다. 1910년대 말 『폐허』, 『창조』와 같은 문예 동인지의 출현은 이러한 문화의 계승이라는 측면에서 이해할 수 있다. 『학지광』, 『태서문예신보』 등 이전의 잡지는 발표된 시가 시로 검증받는 절차를 전혀 거치지 않은 듯하다. 학우회 회원이면 누구나 투고할 수 있고, 투고한 시는 특별한 심사 과정을 거치지 않고 게재하였던 것으로 보인다. 따라서 서구시의 소개도 갈래와 유포를 불문하고 이루어진 것이 사실이다. 결국 동인지의 출현은 시의 ‘전범’을 만들어가는 자생적인 노력의 산물로 볼 수 있다. 그런 점에서 1910년대 말부터 뚜렷한 모습을 보이는 ‘동인’은 근대 이전에 여향인들이 결성하였던 ‘시사’의 전통을 잇고 있다고 할 수 있다.

형성 과정에서 떠안은 두 과제를 해결할 때 우리의 근대시는 자기 정체성을 뚜렷하게 가질 뿐 아니라 독자에게 한층 다가갈 수 있을 것이다. 물론 이 두 과제를 해결하려는 노력은 1920년대 이후 줄기차게 지속되었을 뿐 아니라 지금까지도 지속되고 있는 듯하다. 그런 점에서 근대시의 형성은 종결된 것이 아니라 오늘날에도 과정에 있는 셈이다.

6. 결 론

이 글은 1910년대의 ‘신시’ 모색 과정을 통해 우리의 근대시가 형성되는 과정을 새롭게 조명하는 데 목적을 두었다. 우리 근대시의 주역으로 활동한 인물들의 전통적 기반에 대한 연구는 아직도 미흡하다는 생각이다. 그런 까닭에 외래적 영향을 지나치게 강조하거나 그에 대응하여 전통적 기반을 지나치게 강조하는 결과를 빚어내기도 하였다. 근대시가 국어시를 지향하는 것은 사실이지만 이들의 시적 전통적 기반의 하나가 근대 이전 시대에 변화를 지향하던 여향인들의 문학에 있다는 점은 그리 조명되지 않은 듯하다. 이 연구는 이

점을 좀더 부각시킴으로써 근대시 형성 과정을 새로이 조명하고자 했다.

1910년대 7음절 단위의 새로운 시형을 모색하거나 1920년대에 이르러 잡가 풍의 민요와 시조에서 읽는 시로서의 새로운 시형을 모색하는 것도 1910년대 신시 모색의 주역들이 여항문학의 전통과 무관하지 않았음을 살펴보았다. 물론 이 글이 이 점을 충분히 드러냈다고 보기는 어렵다. 무엇보다 유아 시절의 學詩 과정에 漢詩가 시의 중심에 자리하였다는 점을 충분히 드러내지 못하였다. 이 점을 다각적으로 조명할 때 우리의 근대시 형성 과정을 좀더 펴진하게 드러낼 수 있고 또 우리의 근대시의 방향을 올바르게 설정해 볼 수 있을 것이다. 그런 점에서 이 글은 ‘근대시 모색기’라 할 수 있는 1910년대를 대상으로 하는 근대시 형성 논의에 일조할 수 있으리라 생각한다.

(필자 : 부산대학교 사범대학 국어교육과 교수)

참 고 문 헌

- 김근수, 1973 『한국잡지개관 및 호별목차집』, 영신아카데미 한국학연구소.
 김대행, 1985 『근대시 형성의 형태론적 단계』, 『현대시』 제2집, 문학세계사, 24-43면.
 김병철, 1980 『한국근대 서양문학이입사연구』, 을유문화사.
 김영철, 2000 『한국 현대시의 좌표』, 건국대출판부.
 김용직 외, 1983 『한국현대시사연구』, 일지사.
 김용직, 1985 『개화기 문인의 의식 유형』, 『한국근대문학론고』, 서울대학교 출판부.
 김용직, 1986 『한국근대시사 상』, 학연사.
 김윤식 외, 1989 『한국현대문학사』, 현대문학.
 김윤식, 1975 『한국현대시론비판』, 일지사.
 김은전, 1985 『한국시의 일본 근대시 수용 양상』, 『비교문학』 9, 한국비교문학회.
 김은철, 2000 『한국 근대시 연구』, 국학자료원.
 김장호, 1984 『한국시의 전통과 그 변혁』, 정음문화사.
 김학동, 1981 『한국 근대시의 비교문학적 연구』, 일조각.

- 박경수, 1981 『1920년대 민요시론과 그 시사적 성격』, 한국정신문화연구원.
- 박철석, 1990 『한국근대문학사론』, 민지사.
- 신동욱, 1985 『한국 근대시 형성의 시사적 의미』, 『현대시』 제2집, 문학세계사.
- 신범순, 1992 『한국현대시사의 매듭과 혼』, 민지사.
- 오세영, 1989 『20세기 한국시 연구』, 새문사.
- 이승원, 1997 『20세기 한국시인론』, 국학자료원.
- 이승훈, 1993 『한국현대시론사』, 고려원.
- 장도준, 1998 『한국 현대시의 전통과 새로움』, 새미.
- 정종진, 1988 『한국현대시론사』, 태학사.
- 조동일, 1975 『개화기 문학의 개념과 특성』, 『국어국문학』 68·69호, 국어국문학회.
- 조동일, 1994 『한국문학통사』4(3판), 지식산업사.
- 조영복, 2002 『한국 현대시에 있어 모더니티의 발현과 자기 정체성 확립 과정 연구』, 『한국문화』 30, 서울대 한국문화연구소.
- 주승택, 1985 『한국 근대시 형성의 장르론적 측면: 한시와 근대시의 관계를 중심으로』, 『현대시』 제2집, 문학세계사, 44-67면.
- 한계전 외, 1998 『한국 현대시론사 연구』, 문학과지성사.
- 한국고전연구문학회 편, 1983 『근대문학의 형성과정』, 문학과 지성사, 1983, 13-129면.
- 한국현대문학연구회 편, 1992 『한국 현대 시론사』, 모음사.

<Abstract>

A Study on the Shaping Process of Korean Modern Poetry in the 1910s

Yim, Jutak

The 1910s is more important to arguments on the origin and shaping of Korean modern poetry, in which many characteristics of it seemed to be changed and new characteristics different from the former poetry to rise, so many researchers who had interest in the history of Korean poetry have focused on the period. Nevertheless, the results of their studies are able to brighten the basis and the moment of shaping of Korean modern poetry satisfactorily. Some researchers emphasized the foreign influence; influence of the theory and poetry of French Symbolism on some Korean poets in 1910s, and others emphasized successions of traditional Korean song genres; *Sijo*, *Gasa*, folk song. However both did not take notice of the circumstance in which most people grew into poets in the 1910s.

In this thesis, I took notice of their literal or cultural experience conformed by learning Chinese poetry(漢詩) in modern or old elementary school and by living in their own societies, middle class societies in which had learned and performed various folk songs e.g. *Suhsim-ga*(Sad Song), *Heung-taryeong*(song of pleasure). They tried to develop a new form of Korean poetry proper to new age, that is modern times, which might substitute for the form of Chinese poetry concerned as the only traditional poetry because they recognized that not Chinese but Korean was proper to contemporary age. At that time, they did not try to change the forms of

Korean traditional songs into new form of Korean modern poetry, thus they groped for the new form through translating not only Western or Japanese poems but also Chinese poems into Korean poems. It was very difficult to make the new form of Korean poetry equal to the rhymed forms of foreign and Chinese poetry, so forms of new works they made through translating process were various. The rhymed verse with seven syllables or seven-five syllables was not shaped by influence of Western or Japanese song and poetry through that process.

Most poets in the 1910s recognized that the new poetry were to be set-form or rhymed verse like the traditional poetry. Unlike we know free verse is lack of virtual rhyme, they recognized all verses had own rhyme. The free verse they studied was not the new form of Korean modern poetry but an interim form. The new form, they thought, were to proper to all of Korean people, therefore, I think, their goal have not accomplished yet. We are able to call the 1910s as the starting age for making Korean modern rhymed verse common to all poets. So it is not correct that the appearance of some free verse or verse-free lines was a certificate of completion of the unique form to new age we have called *modern times*.

However most poets in the 1910s did not know yet that Korean modern poetry have not only to be proper for all Korean poets to present their emotions and thoughts naturally but also to be composed by new words different from ones in the former age. Because what a poem is old or modern may be defined according to what the relationship between words and things is old or modern not according to how the rhyme of a poem is different from that of former one. Solving this problem is that the 1910s poets handed down to later poets. At that point, we are to say the new form of Korean modern poetry have not shaped yet.

Key Words : Korean modern poetry, free verse, French Symbolism, Chinese poetry, Korean literature